الإبداع الشعري من التشاكل الصوتي إلى التكثيف البلاغي

د.بودنة بلقاسم
جامعة الجلفة

للخطاب الشعري بعداً أسلوبيا يظهر في عدة مستويات يكشف عن تعدد تقنيات النظم الشعري وأساليبه الفنية، في تفوقه وتفرده في الجماليات البلاغية انطلاقا من تراكيبه الشكلية الصوتية وتضامها وتعاضدها مع التشكلات الأخرى ضمن بنية النص الشعري الكلية.

إن ّالمباحث البلاغية القديمة بررت المسائل الصوتية وقيمتها في الشعر العربي، واهتمت بطرائق الأداء الفني للمعنى، وربطت بين القيمة التزيينية للأبنية الصوتية ومدى مساهمتها في تشكل المعنى وتوضيحه، فهذه العلاقة تبرر ترابط الدال بالمدلول حسب كيفيات معينة محدد بنوع الخطاب. فإن ضرورة إخضاع المعنى للصوت وتعلقه به يعد أبعد غورا وأكثر تشعبا في الدرس البلاغي القديم، وقد اكتملت حلقات هذا الدرس عندما أفرج عبد القاهر الجرجاني عن نظرية النظم والتي أزاحت تلك المفاضلة بين اللفظ والمعنى، وأثبت من خلالها أهمية كل واحد منهما، وقد كان لهذا التصور أثر كبير في معاينة القيمتين الدلالية والجمالية (الفنية) للشعر العربي.

فالبلاغة والشعر لهما من الارتباطات ما لا يمكن إغفالها أو تجاوزها، وذلك بأن الشعر بوصفه موقفاً وخطاباً جماليين، ينطوي بالضرورة على عناصر البلاغة، فهو يتحدد من البلاغة أسلوبيا في خصوصيته، مثلما يتحدد لغوياً وإيقاعيا ودلاليا في جزئياته، ولعل الوشائج في الموازنات الصوتية في الشعر تظهر جلية في المستوى الإيقاعي ضمن الأطر العروضية، فإن لها أيضا ارتباط آخر يتجسد في التمفصلات الصوتية والتقطيعات النظمية البلاغية المجسدة في علم البديع، فالمقومات الإيقاعية "تفرض درجة من التوازن الإيقاعي بين الألفاظ"[1]، وبجملتها مرنة ومتلبسة جذور بلاغية ومنه فالتوازنات الصوتية تعتبر من التقنيات الأوضح في العلاقة بين الشعري والبلاغي وتفاعلهما في النسق البنيوي الأسلوبي في إنتاج النص من ناحية، وتمكين دلالته من ناحية أخرى وهذا ما سنحاول تتبعه في الكشف عن الموازنات الصوتية في الدرس البلاغي وارتباطاتها بأسلوبية الخطاب الشعري.

المستوى الصوتي في الشعر:

ينهض الشعر من الجانب الصوتي باعتباره عنصرا بنائيا فيه، فيختزل الكثير من الوظائف في تعالقها بالبنية اللسانية للقصيدة التي تقوم على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب الشعري من خلال تجزئة جمله إلى مقاطع متساوية بغضِّ النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي، وطبيعة هذه البنى الجملية المتوازية تجعل الشاعر يحرص على تنويعها بما يوافق الغرض النصي، والظاهر أن هذه الخاصية البنيوية الصوتية تحقق سمة الارتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب الأدبي ومبانيه.

إنّ صناعة الشعر مرتبطة بالجانب الصوتي في شموليته باعتباره عنصراً بنائياً ؛ لأن "التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها"[2]، ومن ذلك تجد أنّ " فاعلية الأصوات في قدرتهَا على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك كأَنَّهَا إيماءٌ مُكَثَّفٌ يختزلُ إضافات وصفية أو تشبيهية، فكأنَّها لذلك معنًى فوقَ المعنى"[3]،تصبح الأصوات اللّغوية ذات فاعلية إيقاعية تختزل المعنى.

الشعر العربي في جوهره هو شعر غنائي، فإنه ظل لصيقا بصناعة الألحان، نظما وإنشادا، فقديما كان نظمًا عموديًا قائمًا على ركنين أساسيين هما: الوزن، والقافية إذ هو " كلام موزون ومقفى ويدل على معنى"[4]، هو مرتبط بثوابت الإتباع

لعروض الخليل، والخروج عنه إفساد له، وأن كل ما يمس قواعد الموسيقى الخارجية المتأتية من الوزن والقافية فهو مساس بقوانين دولة الشعر؛ لأنه حصن من حصونها المنيعة، فأعلى صاحب العمدة من الوزن وجعله من أهم أركان الموسيقى، يقول:« إنه أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية»[5].فلا شعر بدون إيقاع عروضي فهو ركن أساسي تقوم عليه القصيدة العربية.

وإنْ كانت الخاصية الصوتية العروضية مهمة في بناء الشعر، لتتكون الوحدة العضوية للقالب الموسيقي للشعر، فإن هناك نسق بنيوي أسلوبي يفرض وجوده عن طريق العلاقات الصوتية بين المقاطع والوحدات الدلالية، لتصبح نغمات موسيقية، تعضد الموسيقى الخارجية، موسيقى يطبعها النبر والتنغيم، و تتناثر أثيرياتها من الموازنات الصوتية مثل التكرار والتوازي والجناس، فتبعث من جديد بنية شعرية ذات علاقات متداخلة، وتوترات متشابكة بين مستويات الصوت والدلالة، فتأتي البلاغة لتبرر هذه التراكمات الصوتية بما تتضمنه من عمق دلالي مؤثر شعرياً، وقد غدت هذه الموازنات الصوتية من أقسام البلاغة كونها مقوماً من مقوماتها الرئيسة، ومنطلقاً شعرياً حال توفرها في الممارسة الإبداعية له.

الصوت وتنازع الشعري والبلاغي:

إنّ أسلوبية الكلام الشعري في مستواه الصوتي وتمفصلاته وتحولاته وأنساقه الجمالية ودوره في تأدية المعنى تقوم على مشروعية الاختيار والانتقاء من المعين البلاغي وهذا باعتبار أنّ "أول المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجياً بالوصف البلاغي، لصوتية المفردات اللغوية، وأنساقها التعبيرية، وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة، بين الدال والمدلول وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى... فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له"[6]، ومنه فـإنّ التوفيق بين الشعر والبلاغة من خلال التقارب بينهما من مقتضيات الصوت وتشكلاته، ومن خلاله نجد كل من الشعري والبلاغي يبحث عن القيمة الفنية الجمالية والدلالة، ولكن فإن كانت الشعرية والبلاغة تتقاطعان في المستوى الصوتي فهذا يدل على قدومهما من أمكنة متباينة واتجاههما نحو أهداف كذلك متباينة، فالشعرية في جوهريتها تمارس سلطة الموسيقى في تنامي الأصوات وتتابعها، أما البلاغة فهي تبحث عن التوترات العميقة بين المكونات الصوتية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله بغية الإقناع.

تقوم فرضية الشعرية على أساس الإمكانات الإيقاعية ومقضيات النغم من خلال تراكم كمي للأصوات في تقاربها وتنافرها وتقارعها وبين حركاتها وسكناتها وفي مقاطعها ووقفاتها، فهذا النظام الإيقاعي الذي أوجدته المعطيات الشعرية وموجاتها في القديم تتجدد أشكاله طبقا لحاجات التواصل والتراسل والتأثير، هذه المقومات الإيقاعية بجملتها مرنة ومتلبسة حللا بلاغية بديعية وهذا انطلاقا من المعالجة الإيقاعية لموسيقى الشعر في ضوء الموازنات الصوتية نجد إيقاع التصريع والترصيع والمقابلة والمطابقة والتضاد والازدواج والتوازي والتقسيم والجناس والتكرار وغيرها من الموازنات الصوتية التي "تفرض درجة من التوازن الإيقاعي بين الألفاظ"[7]، فالتصور البلاغي في شقه الصوتي ممثلا بعلم البديع والنظرة التداولية لهذا التصور يساهم في الكشف عن القيمة الفنية للخطاب الشعري.

قد يبدو التمييز بين البلاغة والشعرية أمر محتوم إذا حاولنا الاقتصار على إقامة تقابل بينهما معتبرين الشعرية نظم إيقاعي وهذا الشرط ضروري لجعل الخطاب الشعري ذا مظهر جيد، ولكن بوصفه رسالة يفرض تقاربه مع البلاغة في التصوير عن طريق الموسيقى، لأن الشعري "يشمل كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة والمعجمي بما قد يثير من توافقات أو تقابلات جلالية...وكل ما من

شأنه يؤدي إلى الإحساس بالانسجام كمؤشر لمبدأ التماثل"[8]، وفي الانسجام الصوتي ينبع التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها بعض، وبين بنية الأصوات التي تحملها الكلمات والعبارات داخل النص الشعري عامة، فتغدو الموسيقى غنية بخرائط إيقاعية داخلية تغني الإبداع الشعري وتتكامل وتتواصل في سموها وعلوها إذا نطق صوت البلاغة وخرج من رحم هذه الموسيقى.

منطق الصلة العضوية بين الشعر والبلاغة في الموازنات الصوتية يظهر من "التناسُق بين أجزاء القصيدة في حركةِ بنائِها نحو التكامُل، وهذا الانسجامُ يكونُ بين الألفاظ من حيث تجانس حروفِها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، ممّا يُعطيه تفرّداً، وهذه الألفاظ وهذهِ الصور تنمو في القصيدة بتكنيكٍ خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريدهُ الشاعر،والتجربة التي يريدُ الإفصاح عنها"[9]، وهذا يقودنا توضيح العلاقة ما بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي لهذه الرابطة المادية بينهما وهي الصوت.

الموزانات الصوتية:

إنّ التداخل كبير بين الشعر والبلاغة فالخصوصية الشعرية للصوت تظهر في الإيقاع والخصوصية البلاغية للصوت تظهر في البديع، ومسار هذا الإيقاع يغذيه البديع فيتبيّن أن البديع في مختلف أنواعه (صور الكلمات، صور المعنى، صور التركيب) يؤدي وظائف إيقاعية شعرية، ثمّ ينتقل إلى التصور البلاغي فيعتبر حجة نفسها في صوره، وقد تبدو عملية التداخل متشابكة وأن ما يفرزه الشاعر من تفرّد وتميّز في نظمه هو الذي يكشف انتظام عناصر الخطاب الشعري بتحسس قواعد النظم من الصوت، فتنبَّه علمـــاء الأصوات من اللسانيين المهتمين بتحليل الخطاب الشِّعري وفق توظيف الأصوات إلى أهميتها في إنتاج الدلالة،إذ يقول جون كوهن :«الشعر ...يحافظ على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتي، وهو من خلال هذا يعد شعرا»[10]، ولذلك سنركز على أهم الموازنات الصوتية البديعية التي يتقاسمها الشعر مع البلاغة، يقول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِنْ عَلِ[11]

هذا البيت "لا يخفى عليك الشجن الكامن في انسياب مقاطعه وما يقعه هذا الانسياب في النفس من شعور بالجلال والهيبة"[12]، نلاحظ الفورم الصوتي المتزن بسلاسة منقطعة النظير فيها الصوت الشعري والحس البلاغي المتين، هذه الصورة الصوتية المستوية الفواصل النغمية، تصيخ السمع من ترجيعات دائرية عدة لفونيمات تشكل أوركسترا غنائية بين دفتيها الرخوة الصوتية والتفخيم النغمي السريع فيه التصويت المتبادل المستمر.

هناك حس موسيقي دقيق بين المتقابلات (مكر≠ مفر/ مقبل ≠ مدبر) فأرسى بفطرته قواعد الوزن بحكمة فائقة الروعة، فنلاحظ مدى اقترب الأنسياب النغمي للأصوات من المعنى والتحم به في حميمية يندر أن نلقاها في الشعر العربي، هذه الأونوماتوبيا الشعرية الجامعة بين الأداء والقصد. وهذا التساوي بين ألفاظ الصدر يكشف تشاكلاً تركيبياً يتجه اتجاهاً أفقياً.

هذه الألفاظ في وضعها الشعري ساهمت في بلورة تصور مكتمل للتقابل البلاغي البديعي، وكذلك نلاحظها في تلامسها تشكل تجنيسا بلاغيا حينما تقافزت الحروف بشخصيها الصوتية بين الكلمات.

ويعد التكرار من أهم المقومات الصوتية التي تبنى عليها القصائد الشعرية ، يعتمد في طبيعته على إعادة قوالـــب صـــوتية ولغوية متنوعة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية "يلعب التكرار دورا بنائيا في المستويين الصوتي والدلالي"[13]، فيحقق الشاعر من

خلاله النظم الجيد والبناء المحكم والانسجام المتناغم لقصيدته، فالتكرار يمنح القصيدة"جوها الشعري لأنــه وســيلة مــن الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري"[14]، فيعمق الفكرة ويضيف إليها تكاملها الفني على المستوى الموسيقي الإيقاعي، والتكرار أيضا من محسنات البلاغة يصنع الجمــال الفني البلاغي والإبلاغي التواصلي فهو يعد نوعا من أساليب الإقناع، ويقول بشار بن برد:

يا طَيْبَ سِيَّان عنْدي أنت والطِّيبُ كلاكما طيِّبُ الأنفــاس محبــوبُ

لوْ قدْ لقيتك خلفَ العينْ خالــيةً أصلحت منِّي الذي لايصلحُ الطِّيبُ[15]

نلاحظ التكرار في الألفاظ يحمل عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر في نسقها الشعري التي يوفرها النص، وهو شحنة انفعالية تنبئ عن قلق نفسي من شدة شغله بمحبوبته، الكلمة المولدة للتناغم هي "طيب" إذ تخضع الكلمات الثانوية المجاورة لها لتبعية دلالية وصوتية، وبنغمتها التكرارية الشاجية في التصوير الحسي لطيب المحبوب،جعلها لحمة واحدة، وفي تكرارها ضبط الإيقاع الدرامي، مما ساعد علة التخفيف من حدة التوتر والهاجس الذي يلم بأشلاء الشاعر، هذا التضام المتفاعل بين الكلمات المتكررة شكل إيقاع المعنى العام، وهو القمة الجمالية في الشعرية.

يلجأ الشعراء إلى هذه الأساليب من علم البديع وهدفهم من ذلك أن يحدثوا لحناً داخلياً ونغماً خفياً، يساعدهم على توضيح معانيهم،وتقرير أغراضهم،والتعبير عن انفعالاتهم، التجنيس من بين المحسنات التي لها دور كبير في بناء الشعر واتساق معانيه، يعتبر فن الجناس أو التجنيس من الأساليب الموسيقية التي أولاها البلاغيون القدامى اهتماما بالغاً في مدارسة النص الشعري، وعن أثرها البياني فيه، فاجمعوا على مفهوم واحد وهو أنّ الجناس "أن تتكرر اللفظة باختلاف المعنى"[16]، ويكمن دور الجناس في أنه يحمل في طياته حروفاً متشابهةً تكون بين لفظتين من شــأن هذه الحروف أن تبعث نغمات موسيقية متجانسة وترددات إيقاعية متحدة يشد بعضها من أزر بعض، يقول بشار بن برد:

دُرَّةٌ حَيثُمَا أُدِيرَتْ أَضائَتْ وَمشَمٌّ مِن حَيْثُمَــا شُمَّ فَاحَــا

وَجَنانٌ قَالَ الإلهُ لَهَا كُــونِي فَكَانَت رُوْحًا وَرَوْحًا وَرَاحَا[17]

جانس بشار بين (رُوْحًا ، رَوْحًا، و رَاحَا) وهو جناس لا يخفى ما به من اتحاد الحروف في المخارج والصفات وهذا من شأنه إنشاء أو إحداث تشكيلات موسيقية متحدة، وهناك تفاعل بين الأصوات والدلالة، ومن أساليب التجنيس التي وردت عند مسلم بن الوليد بأسلوبها الناعم وترفها الغنائي قوله:

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِيْ يَومِ ذِي رَهَجٍ كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَملِ[18]

وجود تناسب بين اللفظين ومخارجهما وصفاتهما ومناسبة جرسهما بين (مُهَجٍ رَهَجٍ)، وبين (أَجَل أَمل) هكذا "أراد مسلم بضروب جناسه توفير الموسيقى الداخلية لشعره"[19]، فاللفظة المتجانس مع أختها تضيف إلى معنى معنا آخرا إلى القول الشعري. باجتهاد محكم يحشده في البيت الواحد أصواتا موقعة جميلة، وبسلامة الفطرة وبساطة الطّبع وتأنٍ في إخراج المعاني وإحكام الصَّنعة، يتحقق للعبارة الشعريّة سموها البلاغي ونشاطها الإبلاغي. "فقد كثرت الصور التشبيهية عند مسلم مما يتلاءم مع طبيعته التي نزعت إلى تحسس الجمال وتلمسه، والتمتع به حسيا، ومن هنا كان إلحاحه على طلب هذه الصورة وإجادته فيها بكل درجاتها الفنية"[20]، استطاع أن يتّخذ رُؤية شعرية بديعية واضحةً أسسَ وفْقها نظرته التصويرية بما لا يَتعارضُ مع مُنطلقاتِهِ الفنية التي يعتمد فيها على خلق زخارف بديعية من الألفاظ المتشابكة المتشاكلة مع المعاني، وقد توسل بها في رسم صوره، إذ أسعفه في تحرير الحمولة الشعرية المخبوءة في وجدانه.

ويقول أبو الطيب المتنبي:

عَدَوِيّةٌ بَدَوِيّةٌ مِنْ دُونِهَا سَلْبُ النّفُوسِ ونارُ حرْبٍ توقَدُ
وَهَواجلٌ وصَواهِلٌ ومَنَاصِلٌ وذَوابلٌ وتَوَعّــدٌ وتَهَــدُّدُ[21]

تلعب القوافي الداخلية دوراً مهماً في تدفق النبع الموسيقى، والنغم الإيقاعي الخلاب، ويزداد بواسطتها الإيقاع النغمي، ويكتمل بها اللحن، وخاصة لما تستعين بالتجنيس البلاغي، وهي أن يكون هناك صوت نهائي واحد ومقطع فونيمي واحد، ليعطي بنية ختامية متناغمة ذات وقع لطيف وعذب في البيت الشعري أو القصيدة، وللقافية الداخلية دور كبير في هذا التدفق الإيقاعي ممثلة في الترصيع الذي يقوم على الموازنة الصوتية، وعلى أساس تماثل البنى صرفيا ونحويا، وهو "أنْ تصير أجزاء متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن، متوخى كل جزء منها أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحد، وهو فضل الموازنة يباين به الترصيع »[22]، فيجزئ الشاعر البيت إلى مقاطع تتماثل صوتيا، متقاسمة النمط الشكلي تارة، والنحوي والصرفي تارة أخرى، وهو إيقاع يستميل السامع إليه عبر نغمة متوازنة.

ويقول بشار بن برد:

إِذَا المَرءُ لَم يُفْضِلْ /وَ قَــامَ بِكَلِّهِ فَليسَ بِه/ بَــأسٌ وليسَ بِكَامِلِ
وإِنْ كَانَ ذَا فَضْــلٍ / وقــَام بكلِّهِ فَسَامِ به / أَهلَ العُلاَ والفَضَائِلِ
وإِنْ كانَ لا فَضْــلٌ / و لم يُغنِ كَلَّهُ فَنادِ به /فِي النَّاس هَل مِن مُنَازِلِ[23]

هذا التصريع ذو الجرس الداخلي أدى إلى إيقاع منسجم مع الانفعالات النفسية للشاعر، ومنح الصورة الســمعية قــدرة أدائية متميزة، ولذلك اتجه إلى استخدام التكرار المتمثل بالتصريع، لما له من قدرة على تشكيل إيقاعات داخلية تتساوق مع الحالة التي يروم الشاعر التعبير عنها، (....لم يفضل ،... ذا فضل ،... لا فضل ،.. و قــام بكله. ...و قــام بكله، ... لم يغن كله،... فليس به،...فسام به،... فناد به،... بكــامل،...فضائل،... منازل) نلاحظ بأن أقصــى هــذا الثــراء الإيقاعي فيه إنما هو ذلك التشابه في البنى التي ذكرناها عموديا، مما أفرز أصواتا موقعة، وخاصة في بداية حشو كل عجز من أعجاز الأبيات الثلاثة " فليس به،فسام به، فناد به" فالعناصر الفونيمية والمقطعية أحدثت سلســلة مــن الإيقاعــات والموازنات الصوتية المتشابهة والمتجانسة الخفيفة اللطيفة، وإن كانت تتخذ لها أردية تحت أصوات مختلفة، ومقاطع شعرية متساوية .

التوفيق بين الجوانب الدلالية والصوتية له أثر كبير في البنية الشعرية وخاصة لما تكون الحروف متقاربــة "وإنمــا حســن في الفواصل الحروف المتقاربة لأنه يكتنف الكلام من البيان ما يدل على المراد في تمييز الفواصل والمقاطع لما فيه من البلاغــة وحسن العبارة"[24]، فمن الفونيم كأصغر وحدة صوتية قادرة على تمييز المعاني، إلى المفردة كأصغر وحدة مستقلة من المعــنى، وصولا إلى الوحدة الكبرى وهى الجملة، وكل ذلك كان أساسا متينا وأرضا صلبة أقام عليها البلاغيون أسس البنية الشعرية.

إنّ البحث في الظواهر البديعية لا يقوم على أساس مجرد الزينة والزخرفة بهدف التحسين والتنميق بل هي تشــارك في التــوتر الإيقاعي وبنائه، وتساهم في إثراء المعنى وتقويته، والموازنات الصوتية المتعادلة المترادفة أو المتقابلة تؤدي وظيفة جمالية لأنها تنظم من الألفاظ المعجمية المختلفة المقاييس الشكلية (الصرفية، التركيبية)، التعادل التأليفي. يقول المتنبي:

عَلى قَدْرِ أهْلِ العَزْم تأتي العَزائِمُ وَتأتي علَى قَدْرِ الكِرامِ المَكارِمُ
وَتَعْظُمُ في عَينِ الصّغيرِ صغارُها وَتَصْغُرُ في عَين العَظيمِ العَظائِمُ[25]

يحضر التعادل الصوتي عند المتنبي بكل أشكاله المختلفة، وإيقاعات التصدير "تتداعى طربا لحلاوة يختزنها السمع ويودعهـا القلب"[26]، وأول ما يلاحظ على هذه الموازنات الصوتية التي تكاد تصيخ السمع لهذا الترجيع الدوري لأصوات متقاربة في نسيجها، وهذا التساوي بين الصدر والعجز يكشف تشاكلاً أفقيا صوتيا وتركيبياً نحويا؛ فمن طريق التصدير حقق في البيتين انسجاماً موسيقياً من تواتر أصوات معينة، إذ نجد الاشتراك كبير في العناصر الصامتة والصائتة، مما يخلـق تجانسـا يلفت الانتباه سمعيا، وهذا التجانس الصوتي لا يمكن فصله عن بقية عناصر الموازنات الصوتية الصرفية والنحوية والتركيبية والتقطيعية لأنه يشكل معها جزءا من عناصر البنية الدالة في النص الشعري علاقته بعناصر البنية الدلالية .

لا قيمة للصوت إذا تم عزله عن سياقاته الوارد فيه، إذ أن "إحصاء الأصوات لا يكفي بل لابد من تجاوز ذلك إلى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزلها عن السياق الواردة فيه "[27]، حيث أن الشاعر لا يفكر في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى، فهو يحرص على البناء الصوتي الذي يتساوق مع المعنى ويتناسب مع طبيعة الشعر إحساساً منه بمدى فاعليتهما في خلق الشعرية، وإن كانا المنظمان لها فإن هذا القيمة البلاغية هي التي تؤصل لهذا المستوى الشعري العظيم في تطابق الصوت والدلالة.

إن الشعر العربي يجد مجالا أوسع في المحسنات البديعية التكرارية وأفانينها المختلفة، والأصوات وصفاتها ونبراتها من خـلال تشابكها في المقاطع والألفاظ والسياق، انطلاقا البلاغة الإيقاعية لموسيقى الشعر في ضوء الموازنات الصوتية نجـد إيقـاع التصريع والترصيع والمقابلة والمطابقة والتضاد والترادف والتشاكل والإزدواج والتوازي والتقسيم والجناس، وباعتبارهـا "تكرار دوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أوبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع"[28] مع ما تتركه من أثر جمالي لدى المتلقي، فالشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وأجود الشعر وأعلقه بالنفس هو الذي يحافظ على توافق وتناغم بين الصوتي والـدلالي ، ويتحقق هذا النوع من الإيقاع بالالتزام لمبدأ التماثل والانسجام بهذه الضوابط الصوتية والتكثيف البلاغي.

الهوامش

[1]– عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص76

[2]– رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون دار، توبقال، الدار البيضـاء، المغـرب، ط1، 1988، ص105 /106.

3 – عيد، رجاء، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1990، ص 109.

[4]– قدامة بن جعفر ،نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة، مصر،ط1،1978، ص64.

[5] – ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبر ى، مصر، ط3، 1964، ج1، ص132.

[6] – ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية، (مقال)، مجلة آفاق عربية، ع (70) كانون الأول، 1992م.

[7]– عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص76

[8] –إبراهيم الرماني ،الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997،ص105.

[9] – يُمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، 1983، ص247 .

[10] – جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر و اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش ، ص120.

[11] – امرؤ القيس، الديوان، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، دت، دط، ص 19.

[12] – محمد راضي صبري، تجديد دماء اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،مصر ط1، 2006، ص 166.

[13] –محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، (الكثافة.الفضاء.التفاعل)، الدار العلمية للكتاب، الـــدار البيضـــاء، المغرب، ط1، 1990، ص190 .

[14] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري،دراسة في أصـــولها وتطوراتهـــا، دار الأنـــدلس، ط2، 1981، ص218.

[15] – بشار بن برد ، الديوان ، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص76.

16– السيد احمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار احياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، ص 396.

17 – بشار، الديوان، ص271.

[18] – مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني(مسلم بن الوليد)، تحقيق سامي الدهان،دار المعارف، مصر،ط3، 1985، ص45.

[19] – الرباعي عبد القادر، صريع الغواني، مسلم بن الوليد،(حياته وشعره)، عالم الكتب الحديث، إربد، بشتراك جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2006. ص 477.

[20] – عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2002، ص209.

[21] – المتنبي أبو الطيب، الديوان، ج2، ص102.

22 –السجلماسي أبو عبد الله محمد القاسم، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف المغرب، ط1، 1980، ص 574.

23 – بشار بن برد، الديوان ، ص581.

[24] – الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، دط، 1968. ص 98.

[25] – المتنبي أبو الطيب، الديوان، ج4، ص259.

[26] – محمد صبري راضي ، تجديد دماء اللغة العربية، ص336.

[27]- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، اللغة و الأدب، مجلة معهد اللغة العربية و آدابها، الجزائر،ع8، 1996، ص103 .

[28] –يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة أحمد فتوح محمد، دار المعارف،القاهرة 1995، ص70.